This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

N
70
L29

UC-NRLF
$B 124 302

Die bewußte Selbsttäuschung

als

Kern des künstlerischen Genusses.

Antrittsvorlesung
gehalten in der Aula der Universität Tübingen
am 15. November 1894

von

Dr. Konrad Lange,
ord. Professor der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte
an der Universität Tübingen.

YC116577

Leipzig,
Verlag von Veit & Comp.
1895.

Digitized by Google

OCT 4 1905

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die bewußte Selbsttäuschung

als

Kern des künstlerischen Genusses.

Antrittsvorlesung

gehalten in der Aula der Universität Tübingen

am 15. November 1894

von

Dr. Konrad Lange,

ord. Professor der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte

an der Universität Tübingen.

Leipzig,

Verlag von Veit & Comp.

1895.

Digitized by Google

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Digitized by Google

Vorwort.

In Folge einer äußeren Veranlassung habe ich mich entschlossen, Ideen, die ich schon etwa sieben Jahre mit mir herumtrage, endlich der Öffentlichkeit zu übergeben. Sonst hätte ich wohl das horazische nonum prematur in annum auf sie angewendet. Die Grundzüge meiner Theorie habe ich allerdings schon in dem ersten Abschnitt meiner „künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend" (Darmstadt 1893) ausgesprochen, doch hatte ich dabei nicht die Absicht, ein ästhetisches Werk zu schreiben, also auch keine Veranlassung, eine vollständige und einwandfreie Begründung meiner Ansichten zu geben. So waren denn die Ästhetiker ganz im Recht, wenn sie das Buch entweder nicht beachteten oder meine Ansichten nicht billigten. Die Pädagogen, von denen es in außerordentlich wohlwollender Weise aufgenommen worden ist, haben ihrerseits gerade das Neue meiner ästhetischen Theorien nicht immer empfunden. So schien mir denn die Publikation dieser Antrittsrede im Interesse der Sache nothwendig. Da ich an einer ausführlichen Kunstlehre arbeite, in der ich mich mit der Ästhetik eingehend auseinandersetzen werde, hielt ich es für überflüssig, der Sitte gemäß literarische Nachweise oder Citate anzuhängen. Der Kenner der

Digitized by Google

Ästhetik wird so wie so leicht erkennen, was ich meinen Vorgängern verdanke, was ich als mein Eigenthum beanspruche. Ich will nur noch erwähnen, daß die Rede nur bis Seite 23 genau (wenn auch nicht in allen Punkten wörtlich) so gehalten, der Schluß aber in Folge Zeitmangels bedeutend abgekürzt worden ist.

Während der Correktur gehen mir Volkelts „Ästhetische Zeitfragen" (München 1895) zu. Wem es darauf ankommt, sich an einem besonders schlagenden Beispiel davon zu überzeugen, wie verschieden man selbst bei ziemlicher Übereinstimmung im künstlerischen Urtheil gerade die grundlegenden ästhetischen Fragen behandeln kann, dem möchte ich rathen, den zweiten Vortrag des Verfassers „über Kunst und Naturnachahmung" mit meiner Antrittsvorlesung zu vergleichen. Er wird daraus jedenfalls erkennen, welche Bedeutung das Prinzip der bewußten Selbsttäuschung und der Nachweis der illusionsstörenden Momente für die ganze ästhetische Auffassung hat.

K. Lange.

Digitized by Google

Hochansehnliche Versammlung!

Es hat sich gewiß schon Mancher von Ihnen die Frage vorgelegt, was denn das verknüpfende Band sei zwischen einem Schillerschen Drama, einer Beethovenschen Symphonie, einem Rembrandtschen Bilde, einem gotischen Dome und einer großen schauspielerischen Leistung. Sie fühlen Alle, daß es irgend etwas geben müsse, was diese Dinge untereinander verbindet, was uns berechtigt, Poesie und Musik, bildende Kunst und Schauspielkunst als Ausflüsse einer analogen geistigen Thätigkeit zu bezeichnen. Aber Sie können sich über dieses Etwas keine klare Rechenschaft geben, Sie wissen nicht, wie Sie es in präziser Weise formuliren sollen.

Wenn Sie sich nun, um darüber Aufklärung zu finden, an die ältere ästhetische Literatur wenden, so erfahren Sie, daß das gemeinsame Kennzeichen aller Künste das Schöne sei. Kunst, so heißt es, sei nichts anderes als Darstellung des Schönen.

Fragen Sie dann in begreiflicher Neugier weiter, was denn dieses Schöne sei, so werden Ihnen dafür die allerverschiedensten Erklärungen gegeben. Der Eine definirt das Schöne als das begriffsmäßig Vollkommene, der andere als das sinnlich Angenehme, der dritte als die Idee in sinnlicher Erscheinung, der fünfte und sechste ich weiß nicht als was. Sie bewundern vielleicht den Scharfsinn, mit dem diese Definitionen logisch begründet sind, staunen wohl auch über die schwierige und komplizirte Terminologie, in der diese Begründung auftritt, aber Sie haben das unbestimmte Gefühl, daß Sie dadurch nicht eigentlich klüger werden, daß die Frage, was denn eigentlich Kunst sei, im Grunde dadurch keine Beantwortung findet.

Digitized by Google

Wenn Sie sich dann weiter in die Frage vertiefen, so wird sich Ihnen bald die Ueberzeugung aufdrängen, daß man bei einer derartigen Untersuchung von einem so allgemeinen und schwankenden Begriffe wie „schön" überhaupt nicht ausgehen kann. Was nennen wir im gewöhnlichen Leben nicht alles „schön"! Wir reden von einem schönen Gemälde, einem schönen Gedicht, aber wir preisen auch eine schöne Seele, eine schöne That. Wir bezeichnen eine musikalische Komposition und ein Bauwerk als schön, aber wir freuen uns auch über eine schöne Entdeckung, eine schöne Beweisführung. Von der Natur oder einzelnen ihrer Theile sagen wir, sie seien schön, aber auch den Geschmack eines pikanten Bratens scheuen wir uns, wenigstens in Norddeutschland, nicht, als „schön" zu bezeichnen. Fragen wir nun, was alle diese Dinge mit einander gemein haben, so ist es eben nur die Annehmlichkeit ganz im Allgemeinen, ohne daß dabei zunächst ein Unterschied zwischen dem künstlerisch Schönen und dem ethisch Schönen, dem Naturschönen oder dem wissenschaftlich Schönen gemacht würde. Und wenn wir auch das rein Sinnliche bei unserer Untersuchung von vornherein ausschließen wollten, so bliebe doch noch ein so weites und verschiedenartiges Gebiet übrig, daß wir auf dieser unsicheren Grundlage unmöglich hoffen könnten, zu einer Erkenntniß des spezifischen Wesens der Kunst zu kommen. Denn dieses spezifische Wesen ist doch offenbar nicht in dem zu suchen, was die Kunst mit anderen Gebieten des Lebens gemein hat, sondern vielmehr in dem, worin sie sich von ihnen unterscheidet.

Und wenn Sie nun die neuere Ästhetik fragen, was denn dieses unterscheidende Merkmal sei, so werden Sie auch hier nicht immer eine klare und präzise Antwort erhalten. Man hat wohl hier und da das Richtige gefühlt, einzelne künstlerische Reize in scharfsinniger Weise empirisch untersucht, aber zu einer klaren Formulirung des wichtigsten Punktes und zu einer durchgreifenden Umbildung der Ästhetik auf dieser Grundlage ist man bisher nicht gekommen.[1]

[1] Ich will indessen erwähnen, daß von den älteren Ästhetikern Moses Mendelssohn, von den neueren Karl Groos der Wahrheit am nächsten gekommen sind.

Digitized by Google

Gewiß enthält die moderne Ästhetik bedeutsame Keime der richtigen Erkenntniß. Dazu rechne ich die Versuche, in Anknüpfung an das aristotelische Princip der Nachahmung, an Kants und Schillers Hinweis auf das Spiel den Begriff der „Phantasie", des „ästhetischen Scheins", der „inneren Nachahmung", der „Einfühlung" u. s. w. in den Mittelpunkt der ästhetischen Betrachtung zu stellen. Allein es ist seltsam, sobald man die Begründung dieser Begriffe bei ihren Urhebern nachliest, findet man, daß dabei Dinge mit in Betracht gezogen werden, die die Kunst im eigentlichen Sinne nichts angehen, daß z. B. Kunst und Natur in einer Weise miteinander vermischt werden, die eine scharfe Erkenntniß des Wesens der Kunst außerordentlich erschwert. So sei es mir denn gestattet, den Weg, den schon so Viele gegangen sind, auch meinerseits noch einmal zu gehen, wenn auch nicht auf der großen Heerstraße, sondern auf einem selbstgesuchten Seitenpfade, der sich nur an einigen Stellen mit der Heerstraße berührt.

Ich will dabei von einer sehr elementaren Sache ausgehen, nämlich von dem Sprachgebrauch des Wortes Kunst. Da in dem Worte selbst nur das Können, die durch Übung erworbene Fähigkeit ausgedrückt ist, da ferner unser Sprachgebrauch unter Kunst nur diejenigen Fähigkeiten bezw. Thätigkeiten versteht, deren Erzeugnisse ein Vergnügen, einen Genuß bereiten, so könnte man etwa folgende provisorische Definition von Kunst vorschlagen:

Kunst ist eine durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, Anderen ein Vergnügen zu bereiten.

Aber Sie sehen sofort, daß diese Fassung viel zu allgemein ist, um für richtig gelten zu können. Wäre sie nämlich richtig, so würden auch Genüsse rein sinnlicher Art, die eng mit unseren Lebensinteressen zusammenhängen, z. B. diejenigen der Kochkunst, als künstlerische bezeichnet werden müssen. Es würden ferner Thätigkeiten wie die Redekunst, die Kriegskunst, die Kunst des Arztes, des Ingenieurs u. s. w. nicht scharf von den eigentlichen Künsten zu scheiden sein. Da nun aber unser Gefühl nicht nur die Kochkunst, sondern auch die zuletzt genannten „Künste" von den eigentlichen Künsten unterscheidet, und da dieser Unterschied offenbar durch die

Digitized by Google

Beziehung zu den praktischen Lebensinteressen bedingt ist, die in allen diesen Thätigkeiten eine Rolle spielen, so werden wir zunächst das Wesen der eigentlichen Künste in Anknüpfung an einen Gedanken Kant's in der Abstraktion von allen praktischen Interessen erblicken müssen. Kunst wäre demnach eine durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, Anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes Vergnügen zu bereiten.

Allein es gehört kein großes Nachdenken dazu, um sich zu überzeugen, daß auch diese Definition nicht ausreicht. Ich will davon absehen, daß durch sie die Architektur und das Kunstgewerbe, die wir heutzutage doch zu den eigentlichen Künsten rechnen, ihrer praktischen Bedeutung wegen den Charakter von solchen scheinbar verlieren würden — denn aus dieser Schwierigkeit ließe sich wohl ein Ausweg finden —, viel wichtiger scheint es mir, daß wir durch sie genöthigt sein würden, die sogenannten artistischen Fertigkeiten, z. B. die Kunstreiterei, die höhere Gymnastik, das Ballet, zu den eigentlichen Künsten zu rechnen. Denn auch auf diese artistischen Fertigkeiten läßt sich der Gesichtspunkt des interesselosen Wohlgefallens, ganz abgesehen von dem der Übung, anwenden. Wenn uns nun aber unser Gefühl ganz deutlich sagt, daß Kunstreiterei, Gymnastik und Ballet einen niederen Rang gegenüber den eigentlichen Künsten einnehmen, und daß dieser niedere Rang nicht nur durch die soziale Stellung ihrer Vertreter, sondern auch durch einen Wesensunterschied bedingt ist, so drängt sich uns von selbst die Frage auf: Welches ist denn nun eigentlich dieser Wesensunterschied, welches Moment konstituirt denn den Charakter der eigentlichen Künste als Künste im höheren Sinne des Wortes?

Um diese Frage zu beantworten, wollen wir zwei künstlerische Produktionen miteinander vergleichen, deren eine den höheren Künsten, die andere den artistischen Fertigkeiten angehört. Stellen Sie sich auf der einen Seite die bekannte Florentiner Marmorgruppe der sogenannten Ringer, auf der anderen eine Gruppe von lebendigen Ringern vor, die sich in der Aktion des Ringkampfs produciren. Ohne Zweifel haben diese beiden Kunstleistungen eine ganze Menge gemeinsamer Züge. Beide setzen eine gewisse Übung voraus, beide

Digitized by Google

bereiten dem Beschauer ein von praktischen Interessen losgelöstes Vergnügen, beide treten uns in plastischen Formen, in Gestalt zweier wohlausgebildeter kraftvoll bewegter männlicher Körper entgegen: Wie kommt es, daß *trotzdem* der Eindruck, den beide auf uns machen, ein ganz verschiedener ist, daß jeder gebildete feiner organisirte Mensch die Marmorgruppe mit viel höheren Lustgefühlen betrachtet als die lebendige Ringergruppe? Daß während wir nach der gewöhnlichen Auffassung die Natur höher schätzen als ihr bloßes Nachbild, in diesem Falle unsere Freude an der Copie größer ist als am Original?

Es liegt gewiß nahe anzunehmen, daß der Grund dafür in dem einzigen Umstande zu suchen sei, durch den sich die beiden Gruppen voneinander unterscheiden, nämlich darin, daß die eine von ihnen wirkliche Natur, die andere dagegen nur Natur-Nachbildung, die eine lebendig, die andere todt ist. Und wenn wir nun fragen, was denn dieser Unterschied für unsere Betrachtung bedeutet, so ist es offenbar das, daß wir *in der todten Copie das lebendige Original zu sehen glauben, daß wir den todten Marmor vermöge unserer Phantasie zu Fleisch und Blut ergänzen.*

Dann wäre es aber klar, daß unser Genuß an der Marmorgruppe nicht von der zufälligen materiellen Natur des Objektes abhängt, sondern vielmehr durch den *psychischen Akt* bestimmt wird, zu dem uns dieses anregt. Und wenn wir nun diesen psychischen Akt in seinem Wesen zu erkennen suchen, so besteht er nicht etwa in einer verstandesmäßigen Erwägung, sondern vielmehr in einer unmittelbaren Äußerung unseres Gefühls. Nicht darauf kommt es bei der Betrachtung an, daß wir uns logisch klar machen, die marmorne Gruppe solle nach der Absicht ihres Urhebers eine lebendige Gruppe darstellen, auch nicht darauf, daß wir etwa in kühler Weise die technische Meisterschaft ihres Urhebers bewundern, sondern vielmehr darauf, daß wir uns *gefühlsmäßig* in den Vorgang hinein versetzen, uns in die Körper, in die Bewegungen der Figuren gewissermaßen einfühlen, als ob sie nicht todt, sondern lebendig wären.

Und das ist es eben, was den Unterschied der Marmorgruppe

Digitized by Google

von der lebendigen Gruppe ausmacht. Wohl können wir uns auch bei dieser in die Körperformen, in die Bewegungen einfühlen, gewissermaßen unsere eigenen Gefühle, unsere eigenen Kräfte den lebendigen Ringern unterlegen. Aber diese Einfühlung ist doch offenbar eine ganz andere als bei der Marmorgruppe. Bei ihr handelt es sich mehr um einen körperlichen, einen sinnlichen Akt, bei der Marmorgruppe dagegen um einen Akt der Phantasie. Die lebendigen Körper bedürfen unseres Zuthuns nicht, um zum Leben erweckt zu werden, sie sind von Natur lebendig, die marmornen dagegen würden todt bleiben, wenn wir sie nicht durch unsere Phantasie, durch unsere Einfühlung zum Leben erweckten. Dieser gewissermaßen schöpferische Akt, diese gefühlsmäßige Beseelung des Unbeseelten, die ist es offenbar, welche den Kern unseres Genusses bei Betrachtung der Marmorgruppe ausmacht. Ist die letztere derart, daß sie uns zu einem solchen Akt anregt, so ist sie in unseren Augen ein Kunstwerk, ist sie dagegen derart, daß unser Gefühl bei ihrer Betrachtung kalt und ohne Regung bleibt, so sagen wir, sie sei schlecht, sie verdiene nicht den Namen eines Kunstwerks.

Nehmen Sie ein anderes Beispiel aus der Malerei, und vergleichen Sie auch dieses mit einer artistischen Produktion. Ein Reiterporträt des Velazquez und ein Kunstreiter, der im Circus die hohe Schule reitet, das sind zwei Dinge, die gewiß vieles miteinander gemein haben, die Übung, die Erregung eines von praktischen Interessen losgelösten Wohlgefallens, die Herrschaft des Reiters über das Pferd u. s. w. Dennoch wirken beide auf den Beschauer in ganz verschiedener Weise. Während der Kunstreiter sich selbst, seinen eigenen Körper producirt, d. h. Natur ist, will das Reiterporträt des Velazquez nur Natur vorstellen, nur ein Scheinbild der Natur sein. Und während wir den lebendigen Reiter rein sinnlich auf uns wirken lassen, höchstens bei seiner Betrachtung allerlei verstandesmäßige Erwägungen anstellen, wirkt der gemalte im Sinne einer schöpferischen Thätigkeit, indem wir ihn phantasiemäßig zum Leben zu ergänzen suchen. Im ersteren Falle beschränkt sich unsere Thätigkeit auf die sinnliche Wahrnehmung, im letzteren ist die sinn-

Digitized by Google

liche Wahrnehmung nur der erste Anstoß zu einem intensiven psychischen Prozesse.

Noch deutlicher zeigt sich das an einem Vergleich des Schauspiels mit dem Ballet. Eine theatralische Aufführung hat mit einem Ballet gewiß vieles gemein, abgesehen von allem Anderen die Wirkung durch lebendige Körper und die Rücksicht auf die äußeren Mittel der Bühne. Dennoch ist der künstlerische Effekt ein ganz anderer, weil uns in dem einen Falle die Natur selbst, im anderen nur ein Abbild der Natur, wenn auch ein lebendiges, vorgeführt wird. Allerdings giebt es ja auch Ballets, die sich dem Charakter der Pantomime und somit des Schauspiels nähern. Bei diesen liegt die Sache etwas anders. Aber das gewöhnliche Ballet, bei dem keine Handlungen vorgestellt, sondern nur schöne Körper in schönen Bewegungen producirt werden, ist etwas ganz anderes als das Schauspiel. Bei ihm ist das, was dargestellt wird, reale Wirklichkeit, deshalb erschöpft sich auch der Genuß mit der Freude an den schönen Körpern, den schönen Bewegungen. Beim Schauspiel dagegen sind diese Körper und diese Bewegungen Mittel zum Zweck. Sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur insofern sie etwas anderes bedeuten, als sie sind. Sie müssen erst gefühlsmäßig zu diesem Anderen ergänzt werden, wenn sie ein Lustgefühl erzeugen sollen.

Was von der Schauspielkunst gilt, gilt auch von der dramatischen Poesie, die ja aufs engste mit ihr zusammenhängt. Zwar ist die Thätigkeit des Dichters die schöpferische, die des Schauspielers nur die nachschaffende. Allein das wesentliche Kunstmoment ist in beiden dasselbe. Ob ich ein Drama auf der Bühne sehe oder nur lese, ist für das Wesen des künstlerischen Genusses gleichgültig. In dem einen wie im anderen Falle muß ich, um den vollen Genuß zu haben, vermittelst meines Gefühls den Schein zur Wahrheit ergänzen, muß ich mir das, was der Dichter erfunden hat, so lebendig vorstellen, als ob ich es in Wirklichkeit vor Augen sähe. Natürlich ist die Illusion bei dem gesehenen Drama stärker als beim gelesenen, weil ein Theil der Arbeit dort schon gethan ist, aber eine Illusion ist es auch bei diesem. Der

Digitized by Google

psychische Akt, zu dem das Kunstwerk mich anregt, ist beide Male derselbe.

Von der dramatischen Poesie ist zur epischen kein weiter Weg. Auch bei ihr beruht der Genuß auf der lebendigen Vorstellung dessen, was der Dichter dem Leser oder Hörer erzählend vorführt. Diese lebendige Vorstellung erzeugt bei dem Genießenden jene Spannung, jenes vollkommene Aufgehen in der Schilderung, das wir als das Kennzeichen eines guten Romans, einer guten Novelle betrachten. Es fehlt ja freilich nicht an Ästhetikern, die gerade diese Spannung für unwesentlich oder gar für unberechtigt halten, in ihr ein rohes, unästhetisches Moment erblicken möchten. Und daß sie leicht auch ins Unkünstlerische ausarten kann, soll nicht bestritten werden. Allein es giebt nun einmal kein Mittel, den falschen Gebrauch eines ästhetischen Reizes zu verhindern. Und wenn man daraus, daß schlechte Romane auf unreife Menschen eine ungesunde Spannung ausüben, schließen wollte, daß die Spannung überhaupt ästhetisch verwerflich sei, so hätte das etwa denselben Sinn, wie wenn man den Gebrauch des Rasirmessers verbieten wollte, weil es schon vorgekommen ist, daß Menschen sich damit den Hals durchgeschnitten haben. Schließlich arbeitet ja auch die feine psychologische Analyse, die wir heutzutage von jedem besseren Roman fordern, genau ebenso sehr auf Spannung hin, wie die Schilderung interessanter Abenteuer, pikanter Situationen, die in schlechten Romanen die Hauptrolle spielen, nur mit dem Unterschied, daß die Spannung in jenem Falle eine feinere, geistigere und folglich eine höhere ist als in diesem. Jedes Alter, jeder Bildungsgrad stellt eben seine eigenen Forderungen an die Kunst. Für die Ästhetik können natürlich nur diejenigen maßgebend sein, die von Erwachsenen, und zwar von gebildeten Erwachsenen ausgehen.

Wenn wir die bisher besprochenen Künste, Malerei und Plastik, Schauspielkunst, dramatische und epische Poesie, überblicken, so handelt es sich bei ihnen durchweg um eine Nachahmung oder, wie man vielleicht richtiger sagen könnte, um eine Nachschöpfung der Natur. Es verschlägt dabei wenig, ob der Künstler während des Schaffens ein bestimmtes Naturobjekt, wie etwa das Vorbild eines

Digitized by Google

Porträts, vor Augen hatte, oder ob er nur in freier Weise, aber analog der Natur, ideale Gestalten, ideale Handlungen zu schaffen beabsichtigte. In beiden Fällen kann man beim künstlerischen Genuß zwei Dinge scharf von einander unterscheiden: Erstens das von dem Genießenden unmittelbar wahrgenommene Objekt, d. h. das Scheinbild der Natur, zweitens das entweder wirkliche oder nur gedachte Original, das eben auf Grund des Scheinbildes phantasiemäßig ergänzt werden muß, wenn der Kunstgenuß zu Stande kommen soll.

Etwas anders liegt die Sache nun bei denjenigen Künsten, die nicht Nachahmungen der Natur sind, nämlich bei der lyrischen Poesie, der Musik, der Architektur und dem Kunstgewerbe. Allerdings spielt auch bei ihnen die Nachahmung der Natur eine gewisse Rolle: Ich erinnere an die Naturschilderung in der Lyrik, an die Tonmalerei in der Musik, an die Verwendung organischer Formen in der Architektur und im Kunstgewerbe. Aber man ist jetzt längst darüber einig, daß diese Künste nicht in der Naturnachahmung aufgehen, nicht in erster Linie eine Darstellung der Natur beabsichtigen. Folglich muß auch das Wesen des ästhetischen Genusses bei ihnen ein etwas anderes sein, und es fragt sich nur, ob es derart ist, daß eine innere Verbindung dieser Gruppe mit jener ersten hergestellt, d. h. die Einheit aller Künste gewahrt werden kann. Dies ist nun in der That der Fall, und man kann sich davon sofort überzeugen, wenn man bedenkt, daß das Wesen dieser Künste in der Erregung einer Stimmung, in der Erzeugung von Scheingefühlen beruht.

Für die lyrische Poesie brauche ich dies wohl nicht näher zu begründen. Wer nicht von selbst empfindet, daß der Werth eines lyrischen Gedichtes vor Allem in der Kraft der Stimmung beruht, die der Dichter dem Leser oder Hörer aufzwingt, der wird sich auch durch keine Beweisführung davon überzeugen lassen. Ebenso selbstverständlich sollte es eigentlich für die Musik sein, daß sie Gefühle, Stimmungen darzustellen, d. h. anderen mitzutheilen im Stande ist. Es scheint uns in der That schwer begreiflich, daß es eine Musikästhetik gegeben hat, die das Wesen dieser Kunst in den rein

Digitized by Google

formalen Reizen, in dem bloßen Zusammenwirken von Rhythmus und Harmonie erkennen wollte. Ich meine, beim Anhören der Basch'schen H-Moll-Messe oder einer Beethoven'schen Symphonie oder des Brahms'schen Requiems müsse man fühlen, daß in allen wahrhaft großen Tonschöpfungen die formalen Reize allein nicht das Wesen der Sache ausmachen, sondern daß sie zum großen Theil in den Dienst eines höheren Zweckes, d. h. der Stimmungserregung treten. Mögen die Stimmungen und Gefühle, die die Musik erzeugt, noch so allgemeiner Art, mögen sie noch so verschieden von klaren Gedanken sein, Stimmungen und Gefühle sind es doch.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Architektur und dem Kunstgewerbe. Auch hier hat es freilich nicht an Ästhetikern gefehlt, die das Wesen der architektonischen Schöpfung in rein formalen Beziehungen erblicken wollten. Gewisse Proportionen, wie der goldene Schnitt, gewisse formale Eigenschaften des Ornaments, ja sogar eine ganz elementare Anpassung des Raumes an die Richtungsachsen des menschlichen Körpers wurden für genügend erachtet, eine architektonische Schöpfung als Kunstwerk zu kennzeichnen. Man hat sich dadurch ein wahres Verständniß der architektonischen Schöpfung, wie ich meine, nur erschwert, den wichtigsten Reiz, den die Architektur bietet, vollkommen außer Acht gelassen.

In doppeltem Sinne können wir von einer künstlichen Gefühlserregung in der Architektur reden. Zunächst im Sinne einer allgemeinen Stimmung. Daß ein gotischer Dom im Äußeren sowohl wie im Inneren, nach seinem allgemeinen Aufbau sowohl wie nach seiner Durchführung im Einzelnen, den Eindruck des Feierlichen, Erhabenen macht, ein Rococo-Palast dagegen den der heiteren Pracht und Lebensfreude, wird nicht leicht Jemand bezweifeln. Was ist dies aber anders als eine Stimmung, in die uns der Architekt durch künstliche Mittel zu versetzen weiß? Mögen diese Mittel noch so sehr auf historischen Reminiscenzen, ästhetischen Associationen beruhen, eine Stimmung ist und bleibt es, und diese Stimmung wird uns durch den schöpferischen Akt des Künstlers, durch die äußeren Mittel von Formen und Farben, die er aus eigener Machtvollkommenheit

Digitized by Google

anwendet, oktroyirt. In diesem Sinne hatte Schlegel vollkommen Recht, wenn er die Architektur eine gefrorene Musik nannte.

Aber damit erschöpft sich die gefühlserregende Kraft dieser Kunst nicht. Sie äußert sich auch in der Erzeugung von gewissen Scheingefühlen, wenn ich so sagen darf, Scheingefühlen statischer oder dynamischer Art. Das Mittel, um diese Scheingefühle zu erzeugen, bietet sowohl die Gliederung der großen Massen, als auch die Kunstform und Verzierung im Besonderen.

Da ist es nun eine weit verbreitete Ansicht, daß die Kunstformen der Architektur in erster Linie dazu da seien, die statische Funktion der Glieder, die sie verzieren, symbolisch zu veranschaulichen. Das trifft ja wohl in vielen Fällen zu. Aber in dieser einseitigen Formulirung ist es ohne Zweifel nicht richtig. Man könnte im Gegentheil behaupten, daß die meisten architektonischen Kunstformen den Zweck haben, die statische Funktion der von ihnen geschmückten Bautheile zu verhüllen, den Beschauer über diese Funktion zu täuschen. Ich will das nur an einem Beispiel veranschaulichen, nämlich an der Säule.

Wenn der griechische Baumeister die korinthische Säule durch senkrechte Kanelluren und durch die emporwachsenden Akanthusblätter des Kapitells als aufwärts strebendes Glied charakterisirt, so sagt man gewöhnlich, er thue das, um die thatsächliche Funktion der Säule als eines stützenden Gliedes zu veranschaulichen. Und das ist ja auch insofern richtig, als die Säule das Gebälk und die Decke wirklich stützt. Allein man darf dabei doch nicht außer Acht lassen, daß bei diesem Stützen keine aufwärts gerichtete Kraft in Thätigkeit tritt. Stützt doch die Säule die Decke nur dadurch, daß sie sich zwischen das Gebälk und den Unterbau schiebt, während ihre einzelnen Theile, die Säulentrommeln, genau ebenso nach unten lasten wie alle übrigen Steine des Baues. Wenn die Säule nun trotzdem eine besondere Kunstform erhält, die ihr im Gegensatz zu der Decke und den Wänden den Anschein des Emporstrebens, des Emporwachsens verleiht, so ist das offenbar eine künstlerische Fiktion. Der Beschauer soll über die statische Natur des Gliedes getäuscht, es soll ihm spielend die Vorstellung des organischen

Digitized by Google

Wachsthums, der nach oben gerichteten Kraft erweckt werden. In diesem Sinne ist die ganze Zweitheilung der Materie in tragende und getragene Theile, die ja in der Baukunst eine so große Rolle spielt, eine künstlerische Fiktion, eine Täuschung.

Es würde zu weit führen, wenn ich diesen Gesichtspunkt hier auf alle Architekturformen anwenden wollte. Es wäre aber durchaus nicht schwer, nachzuweisen, daß diese künstlerische Fiktion viel häufiger eintritt, als man gewöhnlich glaubt, ja daß sie fast das ganze System gewisser Architekturstile beherrscht. Fast alle die bekannten symbolischen Zierformen des Stützens und Tragens, des Lastens und Schwebens, des Bindens und Trennens, der Umschließung und der freien Endigung, die in Architektur und Kunstgewerbe eine so große Rolle spielen, sind künstlerische Fiktionen. Sie legen den einzelnen Theilen und Gliedern des Baues Kräfte unter, die ihnen eigentlich nicht zukommen, ja sogar nicht selten mit ihren eigentlichen Funktionen im Widerspruch stehen. Selbst da, wo ein Ornament scheinbar nur zierende Bedeutung hat, ist sein eigentlicher letzter Zweck sehr häufig ein illusionsmäßiger, indem es zur Auflösung der großen Fläche, zur Erleichterung der Masse, d. h. eben zur Täuschung über die wirkliche Natur der Materie benutzt wird. In den Dienst dieser Illusion treten auch vielfach die Proportionen der Architektur, die oft nur insofern einen ästhetischen Werth haben, als sie die künstlerische Täuschung zu verstärken, z. B. die Illusion des Plumpen oder Leichten, der organischen Belebung der Materie u. s. w., zu steigern im Stande sind.

Wenn wir uns danach den künstlerischen Genuß veranschaulichen, den wir an einer architektonischen oder kunstgewerblichen Schöpfung haben, so sehen wir, daß es sich hier um etwas ganz Ähnliches handelt, wie bei denjenigen Künsten, welche die Natur unmittelbar nachahmen. Auch hier ist der psychische Akt, zu dem uns das Kunstwerk anregt, ein schöpferisches Erzeugen eines nicht Vorhandenen, in diesem Falle allerdings nicht eines Naturobjekts, sondern eines Gefühls. Unsere Phantasie soll die todte Materie zum Leben erwecken, wir sollen gewissermaßen den anorganischen Stoff des Steins gefühlsmäßig in das Reich der organischen Natur überführen.

Digitized by Google

Nachdem wir somit sämmtliche Künste ihrem Wesen nach charakterisirt haben, fragen wir nach der Formel, durch die sie zu einer Einheit verbunden werden könnten. So lange wir es nur mit Malerei und Plastik, Schauspielkunst, dramatischer und epischer Poesie zu thun hatten, konnten wir die Nachahmung der Natur für das wesentliche Merkmal der Kunst halten. Der Akt des künstlerischen Genusses konnte uns wie ein fortwährendes Vergleichen von Natur und Scheinbild, von Original und Kopie erscheinen. Jetzt, wo wir den Genuß an Lyrik und Musik, an Architektur und Kunstgewerbe in der gefühlsmäßigen Vorstellung oder Erzeugung eines Nichtvorhandenen auf der Grundlage eines vorhandenen Realen erkannt haben, könnten wir versucht sein, diesen allgemeineren und umfassenderen Begriff für das gemeinsame Kennzeichen aller Künste zu halten. Wir könnten sagen, daß das Wesen des künstlerischen Genusses gewissermaßen auf einer gefühlsmäßigen Erzeugung einer nicht vorhandenen Sache auf Grund eines sinnlich wahrnehmbaren Objektes beruhe.

Allein diese Definition wird doch dem Begriff der Stimmung nicht vollkommen gerecht, wenigstens nicht für das allgemeine Verständniß. Im Grunde ist ja auch die Stimmung, in die uns ein lyrisches Gedicht, ein Musikstück versetzt, ein ursprünglich nicht vorhandenes Etwas, das aus Anlaß des Kunstwerkes durch einen psychischen Akt unsererseits erzeugt wird. Allein das ist doch eine übertragene Bedeutung, die vielleicht nicht von Jedermann verstanden wird. Wir ziehen es deshalb vor, einen anderen Begriff in den Vordergrund zu stellen, nämlich den der künstlerischen Täuschung. Täuschung seitens des Künstlers, Selbsttäuschung seitens des Genießenden, das ist, so seltsam es auch im ersten Augenblick scheinen mag, das gemeinsame Kennzeichen aller Künste.

Am deutlichsten tritt uns diese Täuschung ja in der Schauspielkunst entgegen, fast ebenso deutlich in der Malerei und Plastik, immer noch deutlich genug in der dramatischen und epischen Poesie. Das, was wir hier lebendige Vorstellung, Illusion nennen, ist eben nichts Anderes, als eine Selbsttäuschung, der wir uns beim Genusse hingeben. Wir stellen uns Dinge, Personen, Handlungen vor, die

Digitized by Google

thatsächlich nicht da sind, d. h. nicht unmittelbar von uns wahrgenommen werden. Es ist dabei gleichgiltig, ob das Original in Wirklichkeit oder nur in der Phantasie des Künstlers existirt, wesentlich ist nur die Kraft, mit der der Künstler in uns die Vorstellung entweder der Natur oder seines eigenen Phantasiegebildes zu erzeugen weiß. Eine Selbsttäuschung findet aber auch bei der Architektur und dem Kunstgewerbe, bei der lyrischen Poesie und Musik statt. Nur sind es hier nicht bestimmte, sei es reale, sei es gedachte Vorbilder, die uns durch das Kunstwerk vorgetäuscht werden, sondern vielmehr statische und dynamische Scheingefühle, allgemeine Scheinstimmungen, zu denen es uns anregt. Das ist aber doch für das Wesen der Kunst ganz gleichgiltig, *was* sie uns vortäuscht, ob reale Objekte, Dinge, Personen, Handlungen, oder ob Stimmungen und Gefühle. Entscheidend ist nur, daß überhaupt eine Täuschung stattfindet, daß der Genießende überhaupt zu einer Selbsttäuschung angeregt wird.

Hier sehe ich nun allerdings einen Einwand voraus, der ähnlichen Theorien auch früher schon entgegengehalten worden ist. Sollte wirklich, so lautet die Frage, ein so niedriges Motiv wie die Täuschung das eigentliche Ziel der Kunst, sollte wirklich die Selbsttäuschung, der Irrthum, das Wesen des künstlerischen Genusses sein? Dann müßte man ja eine Wachsfigur für den Höhepunkt der Kunst halten, die krasseste und roheste Sensation als die höchste Stufe des künstlerischen Schaffens preisen. Nun, wer so fragt, der bedenkt eben nicht, daß es sich hier um eine *künstlerische* Täuschung handelt, der übersieht eben, daß die ästhetische Selbsttäuschung keine wirkliche, d. h. kein wirklicher Irrthum, sondern nur eine *spielende*, eine *bewußte* ist. Und da gerade über diesen Punkt nicht nur in weiteren Kreisen sondern auch bei manchen Ästhetikern keine volle Klarheit zu herrschen scheint, so müssen Sie mir schon gestatten, Ihnen das Wesen der künstlerischen Selbsttäuschung als einer bewußten noch etwas näher auseinanderzusetzen.

Ich könnte dabei von dem Spiel der Kinder ausgehen, das ja seinem Wesen nach nichts anderes ist als Kunst, d. h. Kunst in einer naiven Form der Ausübung. Ich könnte darauf hinweisen, daß die Freude der Kinder am Spiel durchaus abhängt von dem

Digitized by Google

klaren Bewußtsein, daß es sich hier nicht um Ernst, sondern um Schein handelt. Aber ich will diesen Gesichtspunkt hier nicht weiter verfolgen, da ich mich über den künstlerischen Charakter des Spiels bei einer anderen Gelegenheit ausgesprochen habe.[1] Ich will mich vielmehr an die Künste in ihrer reifen vollkommenen Erscheinung halten.

Daß bei der Architektur und dem Kunstgewerbe von einer wirklichen Täuschung nicht die Rede sein kann, dürfte Jedem sofort einleuchten. Wenn Wenzel Jamnitzer den Fuß seines berühmten Tafelaufsatzes in Gestalt einer tragenden Frau mit aufwärts gerichteten Armen gebildet hat, so weiß der Beschauer dieses Werkes ganz genau, daß die obere Schale nicht durch eine lebendige, aufwärts strebende Kraft getragen wird. Wenn man im Mittelalter und der Renaissance Thürklopfern gern die Form von Ringen gegeben hat, die von Löwenrachen gehalten werden, so hat wohl niemals ein Beschauer im Ernst daran gedacht, daß das Halten eines solchen Ringes thatsächlich von der Kraft des Löwenrachens abhinge. In beiden Fällen war keine wirkliche, sondern nur eine spielende Täuschung beabsichtigt, beide Male bestand und besteht der Genuß nur in der spielenden Vorstellung einer in Wirklichkeit nicht vorhandenen Kraft. Daß in diesen und ähnlichen Fällen eine wirkliche Täuschung nicht zu Stande kommt, erklärt sich aus äußeren Verhältnissen. In der Architektur sowohl wie im Kunstgewerbe sind nämlich eine ganze Menge von Momenten vorhanden, die ein vollkommenes Aufgehen in der Illusion unmöglich machen, eine wirkliche Täuschung, einen wirklichen Irrthum von vornherein ausschließen. Ich erinnere nur an die Formen rein mathematischen Charakters, die mit Naturanalogien nichts zu thun haben. Da entsteht nun die Frage, ob es nicht auch in den übrigen Künsten Mittel giebt, durch welche die thatsächliche Täuschung verhindert, die Selbsttäuschung des Genießenden zu einer bewußten gemacht wird.

Ein Blick auf die äußeren Formen, in denen uns die ver-

[1] K. Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt 1893. Vgl. auch Groos, Einleitung in die Ästhetik. Gießen 1892, bes. S. 171.

Digitized by Google

schiedenen Künste entgegentreten, lehrt sofort, daß jede Kunst eine gewisse Anzahl illusionsstörender Momente aufweist. Ein solches illusionsstörendes Moment ist z. B. in der Malerei der Rahmen. Indem der Maler sein Bild mit einem Rahmen umgiebt, sagt er dem Beschauer gewissermaßen von vornherein: Was ich Dir hier biete, ist nicht Natur sondern Kunst. Ich will Dich mit meinem Gemälde nicht thatsächlich täuschen, sondern nur zu einer spielenden Selbsttäuschung anregen. Man kann mit Bestimmtheit behaupten, daß kein Gemälde, und sei es noch so realistisch ausgeführt, mit der Natur verwechselt, für wirkliche Natur gehalten werden kann. Was uns von ähnlichen Fällen aus dem Alterthum berichtet wird — ich erinnere an die bekannte Anekdote von Zeuxis und Parrhasios — ist entweder erfunden, oder muß als bloße Spielerei, als ästhetische Verirrung aufgefaßt werden. Wie sehr wir besonders den Rahmen als nothwendiges Element der künstlerischen Wirkung empfinden, geht schon daraus hervor, daß wir diejenigen Fälle, wo er absichtlich unterdrückt ist, nicht als Kunstwerke im höheren Sinne, sondern nur als Kunststücke gelten lassen. Solche Kunststücke sind z. B. die krassen Illusionswitze des Brüsseler Malers Wiertz, und ebenso, wenn schon in geringerem Grade, unsere modernen Schlachtenpanoramen, bei denen die Unterdrückung des Rahmens und die grob materielle Vermischung von Wirklichkeit und Schein von jedem feiner organisirten Menschen als Störung des reinen Kunstgenusses empfunden wird. Nichts charakterisirt wohl den Mangel an wahrem Kunstverständniß, der heutzutage in weiten Kreisen herrscht, mehr als der Erfolg, den diese Panoramen beim großen Publikum finden.

Was in der Malerei der Rahmen, das ist in der Plastik das Postament. Indem der Bildhauer seine Statue auf ein Postament stellt, sagt er dem Beschauer von vornherein: Was ich Dir hier biete, ist nicht Natur sondern Kunst. Ich hebe die Figur absichtlich über ihre reale Umgebung empor, damit Du sie nicht für lebendig hältst, sondern sofort siehst, daß sie ein Werk von Menschenhand ist. Eine ähnliche Wirkung haben in der Plastik: die Bewegungslosigkeit, die spröde niemals ganz zu überwindende Natur

Digitized by Google

des Marmors, in gewisser Weise auch seine Farblosigkeit oder wenigstens der Verzicht auf eine vollkommen realistische Bemalung. Wie wichtig alle diese illusionsstörenden Momente für den künstlerischen Genuß sind, kann man recht deutlich an dem widerwärtigen Eindruck erkennen, den die Wachsfiguren auf uns machen. Nicht die realistische Ausführung dieser Wachspuppen ist es, die diesen widerwärtigen Eindruck hervorruft, sondern der Umstand, daß sie mit Unterdrückung aller illusionsstörenden Momente so realistisch ausgeführt sind. Sie haben kein Postament, sondern stehen theilweise geradezu auf demselben Boden mit dem Beschauer. Sie haben keine plastisch ausgeführten, sondern natürliche Haare und Gewänder, sie sind in einer gerade beim Wachs besonders natürlich wirkenden Weise bemalt, ja selbst die Bewegungslosigkeit wird bei ihnen nicht immer festgehalten. Die Folge von alledem ist, daß sie beim ersten Anblick eine wirkliche Täuschung hervorrufen und diese wirkliche Täuschung steht von vornherein jedem künstlerischen Genuß im Wege. Mag man sich nachträglich noch so sehr klar machen, daß es sich bei einem solchen Gebilde nicht um Wirklichkeit, sondern um Schein handelt, der psychische Akt, der die Wirklichkeit aus dem Schein entwickeln sollte, ist nun einmal verpaßt und kommt überhaupt nicht mehr zu Stande.

Man kann sich das in ganz äußerlicher Weise klar machen. Wenn der künstlerische Genuß wirklich auf dem gleichzeitigen Empfinden von Schein und Wirklichkeit, auf der gefühlsmäßigen Entwickelung des Gedachten aus dem Realen beruht, so kann ein solcher Genuß natürlich nur dann zu Stande kommen, wenn diese beiden Dinge im Bewußtsein des Genießenden scharf auseinandergehalten werden. Sobald sie in Folge bestimmter Umstände zusammenfließen, hört eben die Möglichkeit einer Phantasiethätigkeit auf, ebenso wie ein Pendel in dem Augenblick stillsteht, wo die beiden Punkte, zwischen denen es eigentlich pendeln sollte, zusammenfallen.

Besonders deutlich läßt sich das bei der Musik und Schauspielkunst beobachten. Gewiß giebt es sowohl im Concertsaal wie im Theater eine ganze Menge illusionsstörender Momente, die erhöhte Bühne, das Podium, die Bewegung der Musiker, die ganze

Digitized by Google

Umgebung u. s. w. Da nun der künstlerische Genuß auf einer bewußten Illusion beruht, darf der Genießende diese illusionsstörenden Momente natürlich niemals ganz vergessen. Dies tritt nun aber besonders bei jugendlichen oder stark erregbaren Personen sehr leicht ein. Man sieht das daran, daß sie bei traurigen Stellen eines Dramas, bei leidenschaftlichen Stellen eines Musikstückes weinen. In dem Moment, wo sie dies thun, empfinden sie offenbar keinen rein ästhetischen Genuß. Denn das Weinen ist stets ein Ausdruck von Schmerzgefühlen. Ihr Schmerz aber stammt einfach daher, daß sie die Scheingefühle, welche Schauspiel und Musik erzeugen wollten, vorübergehend für Ernstgefühle nahmen, daß sie in Folge ihrer nervösen Disposition die illusionsstörenden Momente für einen Augenblick vergaßen. Freilich wird das Weinen von den Meisten nur deshalb nicht als Unlustgefühl empfunden, weil es unmittelbar darauf wieder durch den reinen ästhetischen Genuß abgelöst wird.

Diese Thatsachen sind für die Frage, welche uns beschäftigt, von der größten Wichtigkeit. Sie zeigen, daß die Bewußtheit der Selbsttäuschung geradezu eine conditio sine qua non des ästhetischen Genusses ist, daß dieser nur zu Stande kommen kann, wo gewisse illusionsstörende Momente vorhanden sind, die das Bewußtsein der Täuschung aufrecht erhalten. Der Getäuschte muß eben das Gefühl haben, daß er in jedem Augenblick, sobald es ihm beliebt, aus der Täuschung heraustreten, die Illusion fallen lassen kann.

Danach würde sich also der künstlerische Genuß als eine Art schwankender, schwebender Zustand, als ein freies und bewußtes Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Ernst und Spiel darstellen. Und da die Gefühle für die Wirklichkeit einerseits und für den Schein andererseits natürlich niemals zusammenfallen, sondern immer nur miteinander wechseln können, so dürfen wir das Gleichniß von dem Pendel festhalten, indem wir sagen: der künstlerische Genuß besteht in einem fortwährenden Hinundherpendeln zwischen Realität und Schein, zwischen Ernst und Spiel. Auf der einen Seite weiß der Genießende ganz genau, daß ihm nur Scheinvorstellungen, Scheingefühle oktroyirt werden, auf der anderen aber bemüht er sich doch fortwährend,

Digitized by Google

diese Scheinvorstellungen, diese Scheingefühle in Ernst, in Wahrheit umzusetzen. Dieser fortwährende Wechsel der Empfindungen, dieses fortwährende Ineinanderflechten von Schein und Wahrheit, wenn Sie wollen von Verstand und Gefühl, ist es, was das Wesen des künstlerischen Genusses ausmacht.

Indem wir die bewußte Selbsttäuschung in diesem Sinne auffassen, können wir auch eine abschließende Definition von Kunst geben:

Kunst ist eine durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, Anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten.

Nun ist es allerdings nicht meine Meinung, daß der Reiz der bewußten Selbsttäuschung der einzige sei, der in den Künsten überhaupt in Betracht komme. Ich weiß sehr wohl, daß z. B. in der Musik der rein formale Reiz auch eine selbständige Bedeutung hat, daß in der Poesie der Reiz des Inhalts von großer Wichtigkeit ist. Das, worauf es mir ankommt, ist nur der Nachweis, daß in der Kunst die bewußte Selbsttäuschung den eigentlich dominirenden Reiz ausmacht. Gewiß ist der künstlerische Genuß ein sehr zusammengesetztes Ding, man kann ihn im einzelnen Falle nie mit einem bestimmten Schlagwort abthun. Aber unter der großen Zahl von Reizen, die bei ihm mitwirken, ist der der bewußten Selbsttäuschung der vornehmste. Er ist hier nicht ein Reiz unter vielen, sondern der erste, der herrschende, gewissermaßen der Centralreiz. Und zwar einfach deshalb, weil er der einzige ist, der die Kunst von anderen Thätigkeiten des Menschen, von anderen Gebieten des Lebens unterscheidet und der in allen Künsten ohne Ausnahme seine Wirkung ausübt. Formale Reize bietet uns auch die Natur, auch die artistische Produktion, inhaltliche auch die Religion, die Wissenschaft. Der Reiz großer Gedanken spielt wohl in der Poesie, nicht aber in der Musik eine Rolle. Formale Reize kann man wohl in den Gemälden der italienischen Schulen, nicht aber in denen der deutschen und niederländischen einer gewissen Zeit nachweisen. Nur der Reiz der bewußten Selbsttäuschung, sei es in der Form

Digitized by Google

der Naturnachahmung, sei es in der der Stimmung, ist in allen Künsten und zu allen Zeiten der Kunstentwickelung zu finden, ihm gebührt deshalb unter allen der Vorrang.

Ich weiß sehr wohl, daß Ihnen auch nach dieser Auseinandersetzung noch manche Zweifel, manche Bedenken bleiben werden. Sie müssen es mir schon verzeihen, wenn ich bei der kurz bemessenen Zeit nicht jeden Gedanken, der sich an meine Theorie anknüpfen ließe, bis in seine letzten Konsequenzen verfolge. So sehe ich z. B. voraus, daß viele von Ihnen die Grenzen der Kunst gern etwas anders stecken möchten, als ich es thue. Ich will auch gern zugeben, daß keine begriffliche Grenze, und möchte sie noch so streng logisch formulirt sein, vollkommen starr und unverrückbar ist; daß es auch hier Ausnahmen von der Regel, daß es Grenzgebiete giebt, die einerseits in die Kunst hineingreifen, andererseits doch aus ihr herausfallen. Aber wenn man in allen diesen scheinbar zweifelhaften Fällen der Sache weiter auf den Grund geht, wird man finden, daß gerade bei ihnen die bewußte Selbsttäuschung den Punkt bezeichnet, wo der Begriff Kunst im eigentlichen Sinne ansetzt. Das gilt z. B. für die Gartenkunst, die Tanzkunst, die Redekunst, die Kunst der Geschichtsschreibung und manche andere Künste, die nur im uneigentlichen Sinne und nur in einer bestimmten Form der Anwendung als solche zu bezeichnen sind.

Es ist ja Niemand benommen, auf eine gemeinsame Definition des Begriffes Kunst überhaupt zu verzichten, die ganze zusammenhängende Reihe der Künste in lauter Einzelerscheinungen oder Einzelgruppen aufzulösen. Dadurch gewinnt man ja freilich den Vortheil, die Poesie aus der Reihe ausschließen und ihr eine Sonderstellung unter den geistigen Thätigkeiten des Menschen anweisen zu können, weil in ihr der Gedankeninhalt angeblich eine größere Rolle spielt als die bewußte Selbsttäuschung. Aber ich bezweifle, ob das ein besonderer Vortheil ist. Leider haben wir bis jetzt keinen psychophysischen Maßstab, um die Kraft des Inhaltsreizes einerseits und die Kraft des Illusionsreizes anderseits mit einander zu messen. Das Einzige, was wir sagen können, ist, daß der Gedankeninhalt zwar in ge-

Digitized by Google

wissen großen poetischen Werken, wie Dante's Divina Commedia, Goethes Faust u. s. w. eine bedeutende Rolle spielt, in anderen kleinen dagegen wieder gar keinen. Was ist z. B. der Inhalt von „Wanderers Nachtlied"? Etwa, daß alle Menschen sterben müssen? Das ist eine statistische Thatsache und wahrlich nichts besonders Neues oder Interessantes. In einem solchen Gedichte liegt doch der künstlerische Werth, abgesehen von der wundervollen Sprache, nur in der Stimmungserzeugung. Wollte man aber auf Grund jener großen gedankenreichen Schöpfungen die Poesie aus der Reihe der Künste ausscheiden, so läge keine Veranlassung vor, warum man nicht auch Raffaels Schule von Athen oder den Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa einer besonderen Gattung der menschlichen Thätigkeit zurechnen sollte.

Und die Geschichte der Kunst lehrt uns ja auf Schritt und Tritt, daß selbst die größten Meister oft inhaltlich ganz nichtssagende Werke geschaffen haben. Wo wollte man mit all den zahlreichen Ephebenstatuen, den Sandalenbindern, Speerträgern, Dornausziehern der antiken Plastik u. s. w., wo mit dem aufgeschnittenen Ochsen Rembrandts und so vielen anderen holländischen Bildern hin, wenn ein bedeutender Gedankeninhalt als das Wesen der Kunst oder wenigstens als eine unerläßliche Bedingung der künstlerischen Wirkung proklamirt würde? Es hat ja schließlich Jeder das Recht, unter Kunst zu verstehen, was er will, aber das größte Recht dürfte doch derjenige haben, der das darunter versteht, was eben jeder gebildete Mensch darunter zu verstehen gewohnt ist.

Wenn Sie mich zum Schluß noch fragen, wie ich mir denn den neuen Aufbau der Ästhetik auf dem Princip der bewußten Selbsttäuschung denke, so will ich hier wenigstens meiner Überzeugung Ausdruck geben, daß in Zukunft alle Fragen der Ästhetik, soweit sie Kunstlehre sein will, nur im Zusammenhang mit diesem Princip, in steter Abhängigkeit von ihm beantwortet werden sollten. Und daß damit nicht nur eine neue Terminologie an Stelle einer alten gewonnen, sondern in der That ein wesentlicher Schritt nach vorwärts gethan ist, das will ich Ihnen an einigen Beispielen klar zu machen suchen.

Digitized by Google

Was ist allein schon dadurch gewonnen, daß wir jetzt nicht mehr an die Forderung gebunden sind: die Kunst soll vor Allem „das Schöne" darstellen! Denn wie ließ sich mit dieser Forderung die Darstellung häßlicher Dinge, häßlicher Personen, häßlicher Handlungen in der holländischen Kunst vereinigen, wie ließ sich bei ihr das Vergnügen an tragischen Gegenständen, an der Darstellung des Verbrechens, der Grausamkeit, des Leidens auf der Bühne erklären? Jetzt mit einem Male wird uns vollkommen klar, daß das Häßliche und Schlechte ja in der Kunst nicht um seiner selbst willen dargestellt wird, sondern nur weil es eine Illusion erzeugt, den Genießenden zu einer bewußten Selbsttäuschung anregt. Indem das Häßliche in das Medium der Illusion eintritt, verliert es gewissermaßen seine unlusterregende Kraft, wird es thatsächlich schön, ebenso wie ein Stück Holz, das in Folge seiner Schwere zur Erde niederfallen würde, sobald es in das Medium des Wassers eintritt, nicht untersinkt, sondern oben schwimmt.

Nun kann es ja wohl Fälle geben (ich denke dabei an das Ekelhafte), daß die unlusterregende Kraft des Häßlichen zu stark ist, um durch die Illusion überwunden zu werden — ähnlich wie es ja auch Körper giebt, die schwerer sind als Wasser und deshalb auf den Grund sinken — aber den Punkt, von wo das eintritt, ganz im Allgemeinen zu bestimmen, ist so gut wie unmöglich. Das hängt von zahlreichen Verhältnissen, der Tradition, der allgemeinen Anschauung der Zeit, kurz von solchen Dingen ab, die für die Ästhetik als normative Wissenschaft durchaus nicht maßgebend sein können. Wenn z. B. Sophokles den Philoktet ganze Szenen hindurch auf offener Bühne wegen eines ekelhaften Leidens jammern läßt, wenn Rembrandt und Shakespeare sich nicht scheuen, uns eine Blendung in ihrer ganzen Realität vorzuführen, wenn Nicolas Poussin — der ideale Poussin — auf einem seiner Bilder dem heiligen Erasmus mit einer Seilerwinde die Gedärme aus dem Leib winden läßt, so empfinden wir moderne Menschen das sicherlich als häßlich. Für die Zeitgenossen waren das aber durchaus keine Übertreibungen des Häßlichen und Ekelhaften, und deshalb wird es auch heutzutage keinem historisch denkenden Menschen einfallen, daraus eine Anklage gegen die be-

Digitized by Google

treffenden Künstler zu schmieden. Aber wir sollten dann auch einen Schritt weiter gehen und zugeben, daß das Wesen der Kunst nicht in der Darstellung des Schönen, d. h. dessen, was man im Leben für schön hält, sondern in dem Grade der Illusion zu suchen ist, mit dem uns die durch den jeweiligen Kulturzustand gebotenen und erlaubten Dinge dargestellt werden. Für den Kulturzustand, den Geschmack seiner Zeit ist der Künstler nicht verantwortlich. Verantwortlich ist er nur für die Art, wie er im Rahmen dieses Geschmacks illusionserregende Werthe zu schaffen versteht. Man kann also mit vollem Recht sagen: die Kunst hat nicht „das Schöne" darzustellen, sondern sie hat Werthe zu schaffen, die — je nach den Anschauungen der Zeit — den Reiz der bewußten Selbsttäuschung erzeugen.

Unter diesem Gesichtspunkt werden wir nun auch die bekannten Streitfragen über das Vergnügen an tragischen Gegenständen, über die Bedeutung von Schuld und Sühne, von poetischer Gerechtigkeit, von sittlicher Weltordnung im Drama in einem ganz neuen Lichte sehen. Die Ästhetik hat sich ja neuerdings längst darüber geeinigt, daß in den großen Dramen der Griechen, der Britten und der Deutschen der Held nicht immer schuldig leidet, nicht immer eine poetische Gerechtigkeit waltet, nicht immer die sittliche Weltordnung triumphirt.[1] Das Schicksalsdrama ist in unseren Augen nicht mehr so verwerflich, wie es in denen der älteren Ästhetik war. Aber der eigentliche Grund, warum die großen Dichter sich an diese Forderungen so häufig nicht gekehrt haben, wird doch eigentlich erst jetzt vollkommen klar: Einfach deshalb nicht, weil dieselben ja auch im Leben nicht immer erfüllt werden, und weil das Drama in erster Linie den Zweck hat, das Leben darzustellen, uns große und interessante Menschenschicksale mit der Kraft der künstlerischen Illusion vorzuführen. Nun werden wir auch verstehen, warum Furcht und Mitleid eine lusterregende Kraft in der Tragödie haben, obwohl sie im Leben Unlust erregen: Einfach deshalb, weil diese Gefühle im Schauspiel keine wirklichen,

[1] Vergl. Lipps, Der Streit über die Tragödie. Hamburg und Leipzig 1891.

Digitized by Google

sondern nur Scheingefühle sind, und weil die künstlerischen Scheingefühle eben als solche, durch die bewußte Selbsttäuschung, die sie erzeugen, ein Vergnügen bereiten. Wie käme es denn sonst, daß wir an dem Bilde eines Schiffbruchs, einer Feuersbrunst Freude empfinden, während diese Dinge uns im Leben Grausen und Schrecken erregen?

Aber auch die schwierigeren und tieferen Probleme der Ästhetik finden unter dem Gesichtspunkte der bewußten Selbsttäuschung eine befriedigende Lösung. Wie müssig scheint uns jetzt der Streit darüber, ob in der Kunst der Gehalt oder die Form das Wesentliche sei, seitdem wir wissen, daß der Kern des Kunstgenusses weder in dem einen noch in dem anderen, sondern in einem dazwischenliegenden Dritten zu suchen ist! Mögen auch in Zukunft die Gehaltsästhetiker, wie ja vorauszusehen, den Reiz der bewußten Selbsttäuschung als Gehalt in Anspruch nehmen, ebenso wie ihn die Formästhetiker ohne Zweifel zur Form rechnen werden, wir wissen jetzt ganz genau, daß beide Ansprüche unbegründet sind, daß die bewußte Selbsttäuschung sich weder mit dem Gehalt noch mit der Form deckt.

Wie gegenstandslos wird uns in Zukunft unter diesem Gesichtspunkt einerseits die Sucht erscheinen, allerlei Gedanken in die Kunst hineinzugeheimnissen, die gar nicht darin liegen, gar nicht darin liegen können, wie gegenstandslos aber auch andererseits das Spiel mit den formalen Reizen, mit dem goldenen Schnitt, der idealen Schönheitslinie u. dgl., womit die Aesthetik einer gewissen Schule lange Zeit ihren Sport getrieben hat.

Jetzt erst wird sich auch für die wichtige Frage, ob die Kunst das Allgemeine und Typische oder das Individuelle darzustellen habe, die richtige Antwort finden: Da die Natur keine Typen, sondern nur Individuen schafft und das Wesen des Kunstgenusses phantasiemäßige Erzeugung der Natur ist, soll uns auch die Kunst nur Individuen bieten. Nur das Individuelle, das einzelne Charakteristische hat ein Recht der künstlerischen Existenz. Jede andere Richtung in der Kunst ist als falsch verstandener Klassizismus oder wenn man will Platonismus zu verwerfen.

Wenn die Künstler der italienischen Hochrenaissance nach dem

Digitized by Google

Ideal des „Schönen" strebten, so war das eben nicht das Resultat ihrer naiven künstlerischen Empfindung, sondern eine Folge einerseits des Studiums der Antike, andererseits der damals übermächtigen und in künstlerischer Beziehung unheilvollen Wirkung des platonischen Idealismus. Ehe die platonische Ideenlehre den italienischen Künstlern bekannt wurde, malten sie die Natur, wie sie sie sahen, in ihrer individuellen Erscheinung. Erst von dem Augenblick an, wo das Dogma von der Verallgemeinerung der Natur, von dem Vorzug des Typischen vor dem Individuellen Boden gewinnt, lockert sich auch der Zusammenhang der Kunst mit der Natur. Die großen Meister des Cinquecento freilich, deren künstlerische Bildung noch im Quattrocento wurzelte, waren in ihrer Art Künstler genug, um diesen Zusammenhang nicht zu verlieren. Sie waren große Meister, nicht *weil*, sondern *obwohl* sie einem typischen conventionellen Schönheitsideal nachstrebten. Aber schon bei ihren Schülern, den Manieristen, machen sich die Folgen dieser Irrlehre in erschreckendem Maße geltend. Unser Dürer aber war, wie alle älteren deutschen Künstler, ein einfacher Realist. Der Begriff des Schönen war für ihn eine Art platonischer Liebe, ein verstandesmäßiger Zoll, den er der italienischen Kunsttheorie schuldig zu sein glaubte, dem er aber nur wenig direkten Einfluß auf sein Schaffen einräumte. Für ihn „steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie."

Wie leer und fade wird uns unter dem Gesichtspunkt der bewußten Selbsttäuschung auch der so oft gehörte Satz erscheinen, wenn die Kunst nichts anderes zu thun hätte, als die Natur nachzuahmen, so sei sie eigentlich überflüssig, da wir ja die Natur selbst hätten, an welche die Kunst nun doch einmal nicht heranreiche. Es giebt wohl keinen Ausspruch, der von einer größeren Verkennung des Wesens der Kunst zeugte. Als wenn es sich überhaupt um einen Rangunterschied zwischen Natur und Kunst handeln könnte! Als ob nicht der ästhetische Werth der Kunst eben darauf beruhte, daß sie *nicht* Natur ist, daß sie nicht Natur *sein*, sondern nur Natur *vorstellen* will! Warum kritzelt denn das Kind die Gegenstände seiner Umgebung auf die Tafel, warum stellen

Digitized by Google

denn primitive Völker auf Thierknochen, Felswänden und Baumrinden Menschen und Thiere aus ihrer Umgebung kopirend dar? Doch einfach deshalb, weil ihnen die Nachbildung der Natur *als solche* Freude macht, weil sie einen Genuß dabei empfinden, sich unter dem Werk ihrer Hände phantasiemäßig die Natur vorzustellen. Und diese Vorstellung sollte ihnen nur möglich sein, wenn sie die Natur beim Nachbilden absichtlich veränderten, wenn sie sich möglichst weit, im Sinne einer Idealisirung, einer Stilisirung von der Natur zu entfernen suchten?

Aber, wird man einwenden, warum *haben* denn die einzelnen Völker, die einzelnen Künstler thatsächlich stilisirt? Warum ist denn die Naturnachahmung der Aegypter eine andere als die der Assyrer, die der Perser eine andere als die der Griechen und Römer? Es sollte eigentlich nicht nöthig sein, das noch weitläufig zu erklären. Aber da ich die Kenntniß des Grundes nicht allgemein voraussetzen kann, muß ich darüber doch Einiges sagen.

Jede Kunst muß bei der Nachahmung der Natur vermöge ihrer technischen Bedingungen gewisse Schwierigkeiten überwinden. Die Ausführung in Marmor, die Darstellung in Relief, die malerische Wiedergabe in der Fläche verlangt gewisse Veränderungen der Natur, die sich als Abkürzung, Vereinfachung, Accentuirung, kurz als Stilisirung äußern. Auch der Zusammenhang der Malerei und Plastik mit der Architektur führt zu bestimmten Compositionsgesetzen, einer bestimmten formalen Behandlung.

Indem nun bedeutende Künstler unter Beachtung aller dieser Umstände ein bestimmtes Verhältniß zur Natur ausbilden, indem andere sich ihnen anschließen, entsteht eine Schultradition. Indem diese Schultradition sich längere Zeit hindurch fortsetzt, entsteht ein historischer Stil. Dieser historische Stil hat eine beschränkte, eine zeitlich und national beschränkte Bedeutung. Andere Völker, andere Zeiten können andere Stile ausbilden, die an sich genau dieselbe Berechtigung haben. Für die Frage nach den letzten Zielen der Kunst ist der Stil an sich nicht besonders wichtig. Es ist nämlich kein Zweifel, daß die *Absicht* aller jener Künstler, die in einem bestimmten Stil geschaffen haben, darauf ausging, die Natur so darzustellen, wie

Digitized by Google

sie ihnen wirklich erschien. Sie wurden in dieser Absicht nur gehindert einerseits durch die Tradition, deren Einfluß sie sich nicht entziehen konnten, andererseits durch die technischen Bedingungen ihrer Kunst, die ihnen eine bestimmte Veränderung der Natur schon von vornherein aufnöthigten. Es ist klar, daß diese hindernden Elemente für die Ästhetik als normative Wissenschaft nur von geringer Bedeutung sind. Man kann wohl zugeben, daß in gewissen Zeiten, unter der Herrschaft gewisser stilistischer Traditionen, die Forderung einer bestimmten Stilisirung, die Beobachtung bestimmter conventioneller Schönheitsformen einen gewissen Grad von Berechtigung hat; auch der Reiz des conventionell Schönen ist einer von denen, die in den Künsten eine Rolle spielen. Aber die Geschichte der Kunst lehrt, daß dieser Reiz immer nur ein zeitlich beschränkter ist, daß er stets früher oder später überwunden wird durch ein tieferes und unmittelbareres Studium der Natur.

Jetzt ist uns auch klar, warum alle großen Maler der naiven Kunstepochen, von denen wir Äußerungen über ihre Kunst besitzen, in der möglichst treuen Nachahmung der Natur das eigentliche Ziel ihrer Kunst erblickt haben. Warum die antike Literatur sowohl, wie die der Renaissance voll ist von Äußerungen darüber, daß die Täuschung, der Schein des Lebens, die frappante Naturwahrheit das eigentliche Ziel der nachahmenden Kunst sei. Man schlage die griechische Anthologie, das Malerbuch Leonardo da Vinci's, die Lebensbeschreibungen Vasari's, Dürer's Bücher von der menschlichen Proportion auf. Immer und immer wird man den Refrain finden: Möglichste Naturwahrheit, möglichst hoher Grad der Täuschung! Die Urheber dieser Äußerungen wußten oder fühlten jedenfalls sehr wohl, daß es sich in der Kunst nicht um eine wirkliche Täuschung handele, sondern nur um eine bewußte. Aber gerade deshalb galt es ihnen als selbstverständlich, daß jeder Künstler suchen müsse, innerhalb dieser bewußten Täuschung, innerhalb dieser durch das Wesen der Kunst gezogenen Grenze, den höchsten Grad der Illusion zu erzielen, dessen er überhaupt fähig sei.

Jetzt ist uns auch klar, warum es in der Kunstgeschichte, trotz allen Wechsels der Richtungen und Stilformen, trotz aller

Digitized by Google

schroffen Gegensätze der einzelnen Schulen untereinander in Bezug auf Stil, auf konventionelle Schönheitsformen, doch gewisse Höhepunkte giebt, die wir allgemein als solche anerkennen. Raffael und Michelangelo, Dürer und Holbein, Rembrandt und Rubens, Velazquez und Murillo repräsentiren für uns solche Höhepunkte, haben für uns den Charakter von klassischen Meistern. Wenn wir sie mit einander vergleichen, so zeigt ihre Kunst allerdings die größten Verschiedenheiten, sowohl in den äußeren Formen, dem Kostüm, dem Schönheitsideal, der Komposition, der Technik, als auch im Inhalt. Wie kommt es, daß wir sie trotzdem einander gleichstellen, daß wir keinen Rangunterschied unter ihnen machen, daß wir sie alle in gleicher Weise als klassische Meister preisen? Das ist nicht etwa die Folge einer historischen Convention, eines vorübergehenden Geschmacksurtheils, das heute ausgesprochen, morgen wieder verworfen wird. Es ist vielmehr die durch Jahrhunderte gefestigte Überzeugung, daß diese Meister innerhalb ihrer Zeit, ihres Volkes das Ideal der Kunst am reinsten verwirklicht haben. Und dieses Ideal ist nicht in bestimmten Schönheitsformen, einem bestimmten Schönheits-Typus der menschlichen Gestalt, gewissen Kompositionsgesetzen, einem bestimmten Inhalt zu erblicken — denn alles das wechselt ja eben und war auch den untergeordneten Zeitgenossen dieser Meister erreichbar, sondern vielmehr in der großen unerreichbaren Kraft des Genies, innerhalb der durch das Wesen der Kunst gezogenen Grenzen den höchsten Grad der Illusion, d. h. der Stimmungs- oder Naturillusion zu erzeugen.

Und dieser Gesichtspunkt wird uns endlich auch tolerant machen gegen die Bestrebungen der modernen Malerei, über die unsere Ästhetiker nur zu gern den Stab brechen möchten. Wie ungerecht und einseitig erscheint uns jetzt die so häufig gehörte Phrase, das wahre Ziel der Kunst sei der Idealismus, jede realistische Richtung könne nur als eine Vorstufe zum Idealismus aufgefaßt werden. Wie wenig Grund scheint uns jetzt die Forderung zu haben, der Realismus müsse „überwunden" werden, um einer größeren, freieren, idealeren Richtung Platz zu machen. Als ob die großen Künstler

Digitized by Google

der Vergangenheit sich jemals als etwas anderes gefühlt hätten, denn als Realisten, als ob ihr Streben nach einem bestimmten Schönheitsideal jemals etwas anderes gewesen wäre als jenes unbewußte Anknüpfen an gewisse historische Traditionen, von dem sich die Kunst nun einmal nicht ganz freimachen kann. Wenn man wirklich in dieser Anknüpfung, d. h. in der Abhängigkeit von vergangenen Stilarten, von der Convention, das Wesen der Kunst erblicken will, so gebiete man nur ruhig der historischen Entwickelung Halt. Denn ohne eine mehr oder weniger entschiedene Loslösung von dieser Convention ist nun einmal kein wirklicher Fortschritt denkbar.

Das ist nun freilich nicht so zu verstehen, wie es die Ästhetik des modernen Naturalismus hier und da formulirt hat, daß die Kunst das Streben habe, ganz mit der Natur *zusammenzufallen*, mit ihr identisch zu werden. Wer das Wesen der bewußten Selbsttäuschung verstanden hat, weiß, daß davon nicht die Rede sein kann. Wohl aber ist es in dem Sinne zu verstehen, in dem es Dürer meinte, als er die Worte niederschrieb: „Wer die Kunst aus der Natur *heraus kann reißen*, der hat sie."

Und wenn wir nun in allerneuester Zeit neben dieser streng realistischen Richtung, als deren Führer wir Menzel verehren, eine poetisch-phantastische Richtung beobachten können, an deren Spitze Böcklin steht: Werden wir dann, wie es nur zu oft geschieht, die eine von beiden, etwa die letztere, für die höhere erklären und wünschen, daß sie die andere überwinden möge? Nein, wir werden einfach sagen: In diesen beiden Richtungen sprechen sich die *beiden* Formen der bewußten Selbsttäuschung, die wir kennen gelernt haben, in eigenthümlich konsequenter Weise aus, auf der einen Seite die Illusion der *Naturvorstellung*, auf der anderen die der *Stimmung*. Beide tragen ihre innere Berechtigung in sich, da sie mit dem Wesen der Kunst übereinstimmen, und es liegt nur in der Natur der Sache, daß ein längeres und einseitiges Verfolgen der einen zeitweise eine Reaktion im Sinne der anderen zur Folge haben muß. Es bedarf auch keiner großen Prophetengabe, um vorauszusehen, daß auch diese neue Richtung mit der Zeit wieder von

Digitized by Google

einer streng realistischen abgelöst werden wird. Die Kunstentwicklung steht eben nie still. Jeder Stillstand wäre für sie Rückschritt. Archaistische und symbolistische Tendenzen aber werden wir unter allen Umständen verwerfen, denn jene widersprechen der natürlichen Tendenz der historischen Entwicklung, diese legen dem Inhalt einen Werth bei, den er in den nachahmenden Künsten, selbst in den graphischen, nicht hat und nicht haben kann.

In diesem Sinne also fordern wir freie Entwicklung für die Kunst, in der Gegenwart sowohl wie in der Zukunft. Es ist nicht die Aufgabe der Ästhetik, aus einer einseitigen Auffassung vergangener Kunstepochen heraus Gesetze für die moderne Kunst zu schmieden, die keine Gesetze, sondern nur drückende Fesseln sind. Es ist vielmehr ihre Pflicht, der modernen Kunst vor Augen zu halten, was in allen großen Kunstepochen der Vergangenheit durch allen Wechsel hindurch stets als das eigentliche Wesen der Kunst festgehalten worden ist, nämlich die Kraft der künstlerischen Illusionserzeugung.

Mögen unsere modernen Künstler dieser oder jener Richtung angehören, mögen sie ihre Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben oder aus der Welt des Idealen wählen, mögen sie sich mehr als Realisten oder — im Sinne der Phantasiekunst — als Idealisten fühlen, darauf kommt es nicht an. Was sie uns immer in diesen beiden Richtungen bieten mögen, ist uns willkommen. Aber ein großer Künstler, ein klassischer Meister ist in unseren Augen nur derjenige, welcher den göttlichen Hauch besitzt, der allein das Feuer künstlerischer Begeisterung anfachen kann, nämlich die schöpferische Gabe, Werthe von illusionserregender Kraft zu erzeugen, anderen durch künstlerische Mittel eine Stimmung aufzuzwingen, Unbeseeltes für die Phantasie der Menschen zu beseelen.

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
2-month loans may be renewed by calling
510 (~~415~~) 642-6753
1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

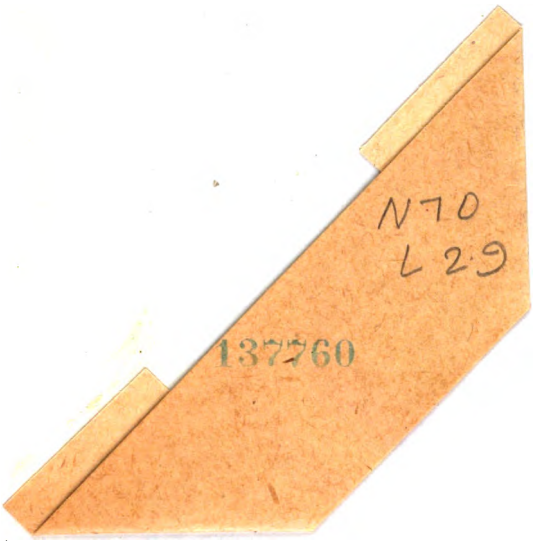
DUE AS STAMPED BELOW

MAY 14 1993

NOV 04 1994

Digitized by Google

1C116577



Digitized by Google